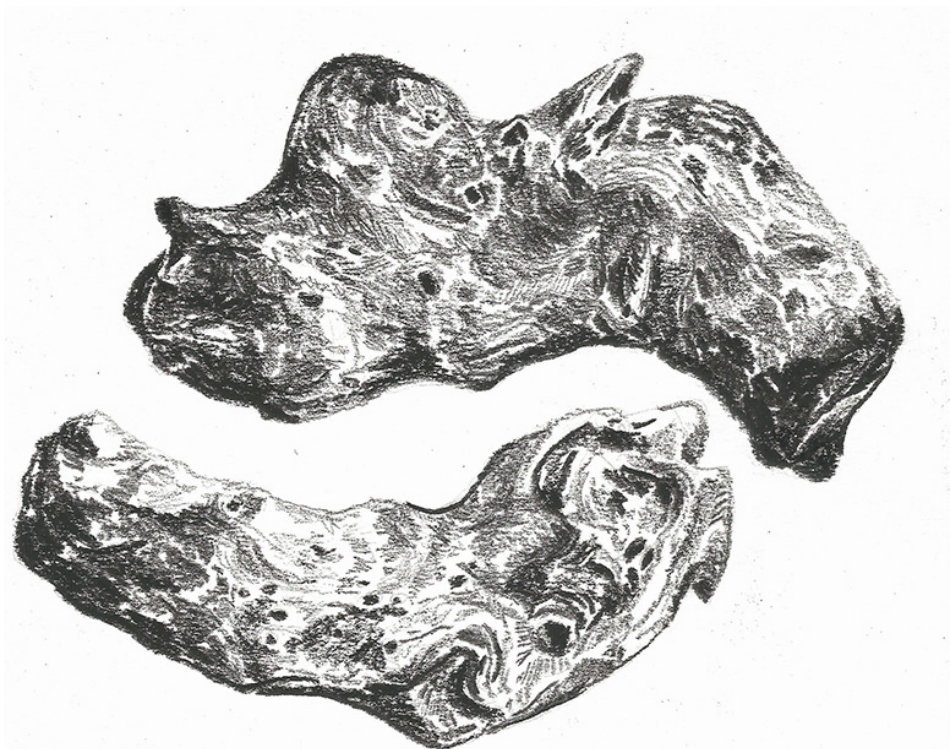


EXPRESSIONISMO ABSTRATO

ARMA DA GUERRA FRIA



Autorização de tradução concedida a Revista Desvio pela Revista Artforum em 19 de maio de 2020, através da editora assistente Ciarán Finlayson. A Revista Artforum renunciou a qualquer taxa de reprodução.

Traduzido por Alice Garambone
Revisado por Gabriela Lúcio
Texto por Eva Cockcroft¹

Para entender o porquê de um movimento artístico específico se tornar bem-sucedido dentro de circunstâncias históricas específicas, requer-se um exame das especificidades do mecenato e das necessidades ideológicas dos que detêm poder. Durante o Renascimento e antes disso, o mecenato das artes era diretamente associado com o poder oficial. A arte e os artistas ocupavam um lugar claramente definido na estrutura social e serviam funções específicas na sociedade. Depois da Revolução Industrial, com o declínio das academias, desenvolvimento no sistema de galerias e a ascensão dos museus, o papel dos artistas se tornou menos claramente definido, e os objetos criados pelos artistas cada vez mais se tornaram parte de um fluxo geral de commodities numa economia de mercado. Artistas, não tendo mais contato direto com os mecenas das artes, ficaram com pouco ou nenhum controle sobre a disposição de suas obras.

¹> Texto original: © Artforum, Summer 1974, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War," by Eva Cockcroft.
Imagem: Thadeu Dias. Exercício de Corpo Presente, 2019; grafite e lápis-carvão sobre papel fabriano, 29,7x21cm.

Em rejeitar os valores materialísticos da sociedade burguesa e entregar-se ao mito que eles poderiam existir inteiramente fora da cultura dominante em enclaves boêmios, artistas de vanguarda geralmente recusavam a reconhecer ou aceitar seu papel como produtores de uma commodity cultural. Como resultado, especialmente nos Estados Unidos, muitos artistas abdicaram da responsabilidade de ambos de seus interesses econômicos e os usos conferidos a sua obra após ela ter entrado no mercado.

Museus, na sua parte, aumentaram seu papel para tornar-se mais que apenas repositórios de arte do passado, e começaram a exibir e colecionar arte contemporânea. Particularmente nos Estados Unidos, museus se tornaram uma força dominante na cena artística. De várias maneiras, museus americanos começaram a preencher o papel do mecenato oficial – mas sem prestar contas a qualquer um sem ser eles mesmos. O museu dos Estados Unidos, diferentemente de seu homólogo europeu, desenvolveu-se primariamente como uma instituição privada. Fundados e apoiados pelos gigantes da indústria e da finança, museus americanos foram criados no modelo de seus pais corporativos. Até hoje, eles são governados em grande parte por conselhos de administração auto-perpetuadores compostos primariamente por doadores ricos. E são esses conselhos de administração – muitas vezes os mesmos “cidadãos proeminentes” que controlam bancos e corporações e ajudam a dar forma a formulação de políticas internacionais – que, em último aspecto, determinam a política do museu, contratam e demitem

diretores, e para qual a equipe profissional responde. Uma análise do sucesso cada vez maior do Expressionismo Abstrato nos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial, logo, exige uma consideração do papel do museu pioneiro da arte contemporânea – o Museum of Modern Art (MoMA) – e as necessidades ideológicas de seus oficiais durante um período de anti-comunismo virulento e uma “Guerra Fria” que continua a se intensificar.

Num artigo com o título de “Pintura americana durante a Guerra Fria”, publicado na edição de maio de 1973 da *Artforum*, Max Kozloff aponta a similaridade entre a “retórica americana da Guerra Fria” e a maneira que muitos expressionistas abstratos fraseavam suas bases existencialista-individualistas. Porém, Kozloff falha em examinar a implicação completa dessa revelação seminal, decidindo por concluir que “isso foi uma coincidência que deve, certamente, ter passado imperceptível por governantes e governados”. Creio que não.

Conexões entre as políticas culturais de Guerra Fria e o sucesso do Expressionismo Abstrato não são, de nenhuma forma, coincidências ou imperceptíveis. Elas foram forjadas conscientemente durante a época por algumas das figuras mais influentes controlando políticas museológicas e advogando por táticas de Guerra Fria esclarecidas elaboradas para impressionar intelectuais europeus.

As relações políticas entre o Expressionismo Abstrato e a Guerra Fria podem ser claramente percebidas através dos programas internacionais do MoMA. Como uma fazedora de gostos na esfera da arte americana contemporânea, o impacto do MoMA – um dos principais apoiadores do movimento Expressionista Abstrato – pode dificilmente ser superestimado. Nesse contexto, o fato de que o MoMA sempre foi uma instituição dominada pelos Rockefeller se torna particularmente relevante (outras famílias financiando o museu, mesmo que em extensão menor que os Rockefellers, incluem os Whitneys, Paleys, Blisses, Warburgs e Lewisohns).

O MoMA foi fundado em 1929, principalmente pelos esforços da Sra John D. Rockefeller, Jr. Em 1939, Nelson Rockefeller se tornou presidente do MoMA. Mesmo que Nelson tenha vagado a presidência do MoMA em 1940 para se tornar coordenador da Secretaria de Assuntos Inter-Americanos do Presidente Roosevelt, e depois Secretário de Estado Assistente para Assuntos Latino-americanos, ele dominava o museu ao longo dos anos 1940 e 1950, retornando para a presidência do MoMA em 1946. Nos anos 1960 e 1970, David Rockefeller e a Sra John D. Rockefeller, terceira, assumiu a responsabilidade do museu pela família. Ao mesmo tempo, quase todo secretário de Estado após o fim da Segunda Guerra Mundial, até o presente momento, vem sido um indivíduo treinado e cuidado pelas várias fundações e agências controladas ou administradas pelos Rockefellers. O desenvolvimento de políticas da Guerra Fria estadunidenses foi diretamente moldada pelos Rockefellers em particular, e por corporações e bancos ascendentes no geral (David Rockefeller também é o presidente do conselho do Chase Manhattan Bank, o centro financeiro da dinastia Rockefeller).

O envolvimento do Museu de Arte Moderna na política estrangeira americana se tornou inconfundivelmente clara durante a Segunda Guerra Mundial. Em junho de 1941, uma história telegrafada da imprensa central afirmava que o MoMA era o “mais atual e mais estranho recruta na linha de defesa do Tio Sam”². A história citou o presidente do conselho de administração do museu, John Hay Whitney, em como o Museu poderia servir como uma arma para a defesa nacional “educar, inspirar e dar força a corações e vontades de homens livres em defesa de sua própria liberdade”. Whitney passou os anos de guerra trabalhando para a Secretaria de Serviços Estratégicos (OSS, predecessora da CIA), assim como outro notável “guerreiro frio” (e.g. Walt Whitman Rostow). Em 1967, o fundo de caridade de Whitney foi exposto como um conduíte da CIA (New York Times, 25 de fevereiro de 1967). Ao longo do começo dos anos 1940 o MoMA participou em um número considerável de programas relacionados a guerra, cujos quais criaram o padrão para as suas atividades mais tardias como uma instituição chave na Guerra Fria.

Primariamente, o MoMA se tornou um contratador de guerra minoritário, preenchendo 38 contratos para materiais culturais totalizando \$1.590.234 para a Livraria do Congresso, a Secretaria de Informação da Guerra, e especialmente a Secretaria de Coordenação de Assuntos Inter-americanos de Nelson Rockefeller. Para a Secretaria de Assuntos Inter-americanos, o “museu da mãe” organizou dezenove exposições de pintura estadunidense contemporânea que passearam pela América Latina, uma área cujo Nelson Rockefeller havia desenvolvido seus investimentos mais lucrativos – e.g. Creole Petroleum, uma subsidiária da Standard Oil da Nova Jérsei, e o interesse econômico mais importante de todos: uma Venezuela rica em óleo.

Depois da guerra, os funcionários da Secretaria de Assuntos Inter-americanos foram transferidos para as atividades estrangeiras do MoMA. René d'Harnoncourt, que havia se provado como um profissional na organização e instalação de exposições de arte quando ajudou o embaixador americano Dwight Morrow a cultivar os muralistas mexicanos no momento em que o nacionalismo de óleo ameaçava os interesses de óleo de Rockefeller, foi apontado como líder da sessão de arte da Secretaria de interesses de Nelson em 1943. Um ano depois, ele foi trazido ao MoMA como vice-presidente encarregado pelas atividades estrangeiras. Em 1949, d'Harnoncourt se tornou diretor do MoMA. O homem que iria dirigir os programas internacionais durante os anos 1950, Porter A. McCray, também trabalhou na Secretaria de Assuntos Inter-americanos durante a guerra.

McCray é um homem particularmente poderoso e efetivo na história do imperialismo cultural. Ele foi treinado como arquiteto na Universidade de Yale e introduzido à órbita Rockefeller através do arquiteto de Rockefeller, Wallace Harrison. Depois da guerra, Rockefeller trouxe McCray para dentro do MoMA como diretor de exposições circulantes. De 1946 a 1949, enquanto o Museu não possuía um diretor, McCray serviu como membro do comitê de coordenação do MoMA. Em 1951, McCray tirou uma licença de ausência de um ano do Museu para trabalhar na seção de exposições do Plano Marshall em Paris. Em 1952, quando o programa internacional do MoMA foi lançado com uma garantia de um ano de \$625,000 do Fundo dos Irmãos Rockefeller, McCray se tornou seu diretor. Ele continuou nesse emprego, chegando a liderar a versão expandida do programa, o Conselho Internacional do MoMA (1956), durante alguns dos anos mais cruciais da Guerra Fria. De acordo com Russell Lynes, em seu

compreensível novo livro *Bom velho moderno: um retrato íntimo do Museu de Arte Moderna*, o propósito do programa internacional do MoMA era certamente político: "que saibam que especialmente na Europa que os Estados Unidos não eram a ressaca cultural que os russos, durante aquele período tenso chamado de "a Guerra Fria", estavam tentando demonstrar que eram".

O programa internacional do MoMA, durante a direção de McCray, providenciou exposições de arte contemporânea americana – primariamente os Expressionistas Abstratos – para exposições internacionais em Londres, Paris, São Paulo, e Tóquio (e também trouxe exposições estrangeiras para os Estados Unidos). Ele assumia um caráter quase-oficial, provendo a "representação dos Estados Unidos" em mostras onde a maioria das nações eram representadas por exposições apoiadas financeiramente pelo governo. A dificuldade do Governo dos Estados Unidos de lidar com os delicados problemas da liberdade de expressão e da liberdade de expressão artística, geradas pela histeria macarthista do começo dos anos 1950, tornou necessário e conveniente que o MoMA assumisse esse papel de representação internacional dos Estados Unidos. Por exemplo, o Departamento de Estado recusava tomar responsabilidade pela representação dos Estados Unidos na Bienal de Veneza, talvez o mais importante de todos os eventos de arte internacionais-culturais-políticos, onde todos os países europeus incluindo a União Soviética competiam por honras culturais. O MoMA comprou o pavilhão dos Estados Unidos em Veneza e tomou responsabilidade única pelas exposições de 1954 até 1962. Esse foi o único caso de um pavilhão de uma instituição privada (ao contrário de uma pública) na Bienal de Veneza.

A CIA, primariamente através das atividades de Thomas W. Braden, também foi ativa na ofensiva cultural da Guerra Fria. Braden, na verdade, representa mais uma vez o importante papel do MoMA na Guerra Fria. Antes de entrar na CIA em 1950 para supervisionar as atividades culturais de 1951 até 1954, Braden tinha sido o secretário executivo do MoMA de abril de 1948 até novembro de 1949. Em defesa de suas atividades político-culturais, Braden publicou um artigo – “Eu estou feliz que a CIA é ‘imoral’” –, na edição de 20 de maio de 1967 do *Saturday Evening Post*. De acordo com Braden, membros esclarecidos da burocracia estatal reconheciam na década de 1950 que “opiniões dissidentes entre o plano geral do acordo sobre fundamentos da Guerra Fria” poderiam ser uma efetiva arma de propaganda exterior. Porém, ferventes anti-comunistas no Congresso e a nação como um todo fizeram o patrocínio oficial de muitos projetos culturais impraticáveis. Nas palavras de Braden, “...a ideia de que o Congresso teria aprovado vários de nossos projetos tinha cerca da mesma probabilidade de que a Sociedade de John Birch aprovasse um plano de saúde público”. Como as exposições de 1967 revelaram, a CIA fundou uma série de programas culturais e empreendimentos intelectuais, desde a Associação Nacional dos Estudantes (NSA) à *Enconter Magazine* e inúmeras menos conhecidas frentes “liberais e socialistas”.

No campo cultural, por exemplo, a CIA chegou ao ponto de financiar uma tour parisiense da Orquestra Sinfônica de Boston em 1952. Isso foi feito, de acordo com Braden, para desviar das severas restrições de segurança impostas pelo Congresso dos Estados Unidos, as quais haveriam de ter requerido uma autorização oficial de segurança para cada músico para conseguir buscar fundos oficiais para a excursão. “Alguém acha que congressistas adotariam uma tour estrangeira por um artista que tem ou teve conexões de esquerda?” Braden perguntou em seu artigo para explicar a necessidade de financiamento da CIA. O dinheiro foi bem gasto, assentiu Braden, porque “a Orquestra Sinfônica de Boston ganhou mais aclamação para os Estados Unidos em Paris do que o John Foster Dulles ou Dwight D. Eisenhower conseguiriam em uma centena de discursos.” Como esse exemplo sugere, os propósitos da CIA em apoiar atividades intelectuais e culturais internacionais não eram limitadas a espionagem ou estabelecer contato com lideranças intelectuais estrangeiras. Mais crucialmente, a CIA procurava influenciar a comunidade intelectual estrangeira e apresentar uma forte imagem de propaganda dos Estados Unidos como uma liberdade “livre” em oposição ao “regimentado” bloco comunista.

As funções de ambas as operações sigilosas de apoio da CIA e os programas internacionais do MoMA eram similares. Livres de quaisquer tipos de pressão de falácias *reductio ad Stalinum* pouco sutis e super-jingoísmo aplicadas a agências oficiais governamentais como a Agência de Informação dos Estados Unidos (USIA), projetos culturais da CIA e do MoMA poderiam prover os argumentos mais bem-fundados e persuasivos, além das exposições que precisavam vender para o resto do mundo os benefícios da vida e da arte sob o capitalismo.

No mundo da arte, o Expressionismo Abstrato constituía o estilo ideal para essas atividades de propaganda. Era o contraste perfeito à “regimentada, tradicional e limitada” natureza do “realismo socialista”. Era novo, fresco e criativo. Artisticamente vanguardista e original, o Expressionismo Abstrato poderia mostrar os Estados Unidos como culturalmente atualizado, competindo com Paris. Isso foi possível porque Pollock, assim como a maior parte dos artistas americanos de vanguarda, deixou para trás seu antigo interesse em ativismo político.³ Essa mudança foi manifestada na organização da Federação de Pintoras e Escultores Modernos em 1943, um grupo que incluía uma grande parte dos expressionistas abstratos. Fundado em oposição ao politicamente motivado Congresso dos Artistas, a nova Federação era liderada por artistas que, nas palavras de Kozloff, eram “mais interessados em valores estéticos do que ação política”. Por um lado, o ativismo

político anterior de alguns dos expressionistas abstratos era um ponto fraco em termos de conseguir aprovação do congresso para projetos culturais patrocinados pelo governo. Já por outro, na perspectiva de um guerreiro da Guerra Fria, essas conexões a políticas controversas poderiam na verdade aumentar o valor desses artistas como uma arma de propaganda em demonstrar as virtudes da “liberdade de expressão” em uma “sociedade livre e aberta”.

Proclamada como a “puberdade” artística da América, a pintura expressionista abstrata foi exportada para fora praticamente desde seu início. O trabalho de Willem de Kooning foi incluído na representação dos Estados Unidos na Bienal de Veneza desde 1948. E, em 1950, foi acompanhado por Arshile Gorky e Pollock. A representação dos Estados Unidos nas Bienais de São Paulo começando em 1951 tiveram a média de três expressionistas abstratos por exposição. Também foram representados em exposições internacionais na Venezuela, Índia, Japão, etc. Em 1956, uma exposição chamada “Arte moderna nos E.U.”, incluindo obras de doze expressionistas abstratos (Baziotes, Gorky, Guston, Hartigan, de Kooning, Kline, Motherwell, Pollock, Rothko, Stamos, Still e Tomlin), havia passado por oito cidades europeias, incluindo Viena e Belgrado.

³> Para as conexões de Pollock com o Partido Comunista, ver Francis V. O’ Connor, *Jackson Pollock*, New York, 1967, pp. 14, 21, 25 e Harold Rosenberg, “The Search for Jackson Pollock”, *Art News*, Fevereiro 1961, p. 58. A questão aqui não é se Jackson Pollock era, de fato, afiliado com o Partido Comunista na década de 1930, mas, simplesmente, se haviam conexões “de esquerda” o suficiente para torná-lo “politicamente suspeito” nos olhos de congressistas.

Em termos de propaganda cultural, as funções de ambos o aparato cultura da CIA e os programas internacionais do MoMA eram similares e, de fato, mutualmente se apoiavam. Como diretor das atividades internacionais do MoMA na década de 1950, Porter A. McCray, na prática praticava funções governamentais, da mesma forma que Braden e a CIA serviam os interesses dos Rockefellers e outros eruditos corporativos na classe mandante americana. McCray serviu como um dos principais agente dos Rockefellers em programas ascendentes para a exportação da cultura americana para áreas consideradas vitais para interesses Rockefeller: a América Latina durante a guerra, a Europa imediatamente depois, a maior parte do mundo durante a década de 1950, e – nos anos 1960 – a Ásia. Em 1962-3, McCray viajou por um ano pela Ásia e África sob as circunstâncias favoráveis conjuntas do Departamento de Estado e do MoMA. Em outubro de 1963, quando a Ásia havia se tornado uma área particularmente crucial para os Estados Unidos, McCray deixou o MoMA para tornar-se diretor do Terceiro Fundo John. D. Rockefeller, um programa de troca cultural recentemente criado direcionado especificamente para a Ásia.

O governo dos Estados Unidos simplesmente não conseguia aguentar as necessidades do imperialismo cultural sozinho durante a Guerra Fria, pelo menos abertamente. Ilustrativos dos problemas do governo foram os escândalos artísticos de 1956 da USIA – e a solução providenciada pelo MoMA. Em maio de 1956, uma exposição de pinturas por artistas americanas chamada de *Esporte na arte*, organizada pela *Sports Illustrated* para a USIA, estava programada

para ser mostrada em conjuntura com os Jogos Olímpicos na Austrália. Essa exposição teve que ser cancelada depois de fortes protestos em Dallas, Texas, aonde a mostra havia passado antes de ser mandada para o exterior. Um grupo de direita em Dallas, o Conselho Patriota, havia se oposto à exposição devido ao fato de que quatro dos artistas incluídos haviam participado de grupos de frente comunista.

Em junho de 1956, um caso ainda mais sério de censura de pensamento apareceu nos jornais. A USIA havia abruptamente cancelado uma grande exposição de arte americana, "100 artistas americanos". De acordo com a edição de 21 de junho do *New York Times*, essa exposição havia sido planejada como "uma das mais importantes exposições de pintura americana já mandada para o exterior". Essa mostra foi organizada para a USIA pela Federação Americana das Artes, uma organização sem fins lucrativos de base em Nova Iorque, que recusou a cooperar com a tentativa da USIA e força-los a excluir cerca de dez artistas considerados pela agência de informação de serem "agentes de risco social" e "inaceitáveis" por razões políticas. Os fideicomissos da Federação votaram de forma unânime para não participar da exposição se quaisquer pinturas fossem barradas pelo governo, citando uma resolução de 1954 de que a arte "deve ser julgada por seus méritos como uma obra de arte e não pelas visões políticas ou sociais do artista".

Objecções à censura também foram levantadas pelo Comitê Americano por Liberdade Cultural (que foi revelado como uma das instituições recebendo fundos da CIA nos fatos expostos de 1967). Theodore Streibert, diretor da USIA, testificando diante do Comitê de Relações Exteriores do Senador Fulbright, reconheceu que a USIA tinha uma política contra o uso de trabalhos politicamente suspeitos em exposições estrangeiras. A USIA, como uma agência de governo, foi algemada pelos discursos barulhentos e virulentos de congressistas de direita como o representativo George A. Dondero (Michigan), que regularmente denunciava arte abstrata da Casa Branca, como também “artistas que sofreram lavagem cerebral no uniforme da brigada artística vermelha”. Como reportado em 28 de junho de 1956 pelo *New York Times*, Fulbright respondeu: “a não ser que a agência mude sua política ela não deveria tentar mandar quaisquer mais exposições para o outro lado do mar”⁴.

Os Rockefeller prontamente organizaram uma solução para esse dilema. Em 1956, o programa internacional do MoMA foi amplamente expandido em ambas sua base financeira e seus objetivos. Ele foi reconstituído como o Conselho Internacional do MoMA e foi oficialmente lançado seis meses depois do escândalo de censura da exposição 100 artistas americanos da USIA. O novo papel expandido do MoMA em representar os Estados Unidos fora de casa foi explicado por um artigo do *New York Times* de 30 de dezembro de 1956. De acordo com o *Times*,

O governo está desconfiado de qualquer coisa tão controversa como a arte, e dificultado pela interferência vergonhosa da parte de alguns políticos que são completamente apáticos a arte, a não ser quando encontram algo realmente digno de nota. Alguns dos projetos imediatos que o Conselho está assumindo financeiramente são participações dos Estados Unidos em três das maiores exposições internacionais e uma mostra de pintura moderna que irá viajar pela Europa.

Essa grande mostra de pintura americana foi produzida dois anos depois pelo Conselho Internacional do MoMA como *A nova pintura americana*, uma elaborada exposição viajante dos expressionistas abstratos. A mostra, que incluía um compreensivo catálogo pelo prestigioso Alfred H. Barr, Jr, circulou oito países europeus de 1958-9. A introdução de Barr ao catálogo exemplificava o papel de propaganda da Guerra Fria da arte expressionista abstrata.

Certamente alguém frequentemente ouvirá ecos existencialistas em suas palavras, mas sua “ansiedade”, seu compromisso, sua “maldita liberdade” lidam primariamente com sua obra. Eles rejeitam os valores convencionais da sociedade que os circunda de maneira provocadora, mas não são politicamente engajados mesmo que suas pinturas tenham sido aclamadas e condenadas como demonstrações simbólicas de liberdade em um mundo em que liberdade significa uma atitude política.

4> Para uma história mais completa da ofensiva da direita contra a arte na década de 1950 e o papel de Dondero, ver William Hauptman, “The Suppression of Art in the McCarthy Decade”, *Artforum*, Outubro de 1973, pp. 48-52.

Como o diretor do MoMA desde sua criação até 1944, Barr foi o homem mais importante na formação do caráter artístico do Museu e em determinar o sucesso ou fracasso de artistas americanos individuais e movimentos artísticos. Mesmo após sair da diretoria do MoMA, Barr continuou a servir como o fazedor de gostos reinante. Seu apoio a artistas expressionistas abstratos serviu um papel influente em seu sucesso. Adicionalmente a seu papel no MoMA, Barr foi um dos conselheiros artísticos de Peggy Guggenheim, cuja galeria *Art of This Century* era orientada ao movimento surrealista e deu a alguns desses artistas suas primeiras exposições importantes no meio da década de 1940. Por exemplo, a galeria de Peggy Guggenheim ofereceu mostras de um homem só a Jackson Pollock em 1943, 1945, 1947, Hans Hoffman em 1944, Robert Motherwell em 1944 e Mark Rothko em 1945. Barr estava tão entusiasmado com o trabalho dos expressionistas abstratos que ele mesmo frequentemente atendia seus encontros informais e até mediou alguns de seus painéis de discussão em seu ponto de encontro, *The Club*, na cidade de Nova Iorque.

As “credenciais” de Barr como um guerreiro frio cultural, e o raciocínio político por detrás da promoção e exportação da arte expressionista abstrata durante os anos de Guerra Fria, são apresentadas em um artigo da *New York Times Magazine* que Barr escreveu em 1952, “Será a arte moderna ‘comunista’?”, uma condenação do “realismo social” na Alemanha nazista e na União Soviética. Barr argumenta em seu artigo que o totalitarismo e realismo andam juntos.

Arte abstrata, por outro lado, é amedrontadora e proibida pelos Hitlers e Stalins (e também os Donderos do mundo, que igualariam abstração ao comunismo). Em sua batalha contra os macarthistas intolerantes de direita em casa, Barr refletiu as atitudes de guerreiros frios esclarecidos como Braden, da CIA, e McCray, do MoMA. Porém, no caso das políticas internacionais do MoMA, diferentemente daquelas da CIA, não era necessário usar subterfúgios. Objetivos similares aos das operações culturais da CIA poderiam ser buscados abertamente com o apoio dos milhões de Nelson Rockefeller.

Especialmente importante foi a tentativa de influenciar intelectuais e artistas detrás da “cortina de ferro”. Durante a era pós-Stalin em 1956, quando o governo polonês, sob a liderança de Gomulka, tornou-se mais liberal, Tadeusz Kantor, um artista da Cracóvia, impressionado pelas obras de Pollock e outros abstracionistas que ele havia visto durante uma viagem anterior a Paris, começou a liderar o movimento para fora do realismo socialista na Polônia. Independentemente do papel desse movimento artístico dentro da evolução artística interna da arte polonesa, esse tipo de desenvolvimento era visto como um triunfo para “nosso lado”. Em 1961, Kantor e quatorze outros pintores poloneses não-objetivistas ganharam uma exposição no MoMA. Exemplos como esse refletem o sucesso de objetivos políticos dos programas internacionais do MoMA.

Tendo sucedido com tanto sucesso através do MoMA no apoio da Guerra Fria, Nelson Rockefeller seguiu em frente, nos anos 1960, para inaugurar o Conselho das Américas e o seu componente cultural, o Centro para Relações Inter-americanas. Fundado praticamente inteiramente por dinheiro Rockefeller e de outros investidores americanos na América Latina, o Conselho aconselha o Governo dos Estados Unidos em política estrangeira, da mesma maneira que faz o mais velho e mais influente Conselho de Relações Exteriores (presidido por David Rockefeller, o CFR é onde Henry Kissinger começou sua ascensão ao poder). O Centro para Relações Inter-americanas representa uma tentativa cultural pouco velada de conquistar novamente o respeito da América Latina após a Revolução Cubana e os deploráveis incidentes da Baía dos Porcos e Crise dos Mísseis. Nos seus escritórios da Park Avenue de uma antiga mansão doada pela família Rockefeller, o Centro oferece exposições de arte latino-americana e palestras com pintores e intelectuais influentes da América Latina. Como o Terceiro Fundo para Ásia John D. Rockefeller, o Centro é outra conexão em uma corrente expansiva e contínua de um imperialismo dominado pelos Rockefeller.

A alegada separação de arte e política proclamou ao longo do “mundo livre” com o ressurgimento da abstração após a Segunda Guerra Mundial foi parte de uma tendência geral em círculos intelectuais para a “objetividade”. Tão estrangeira para o recém-desenvolvido meio apolítico da década de 1950 era a ideia de comprometimento político – não apenas para artistas mas para muitos outros

intelectuais – que um historiador social, Daniel Bell, eventualmente proclamou o período pós-guerra como “o fim da ideologia”. O Expressionismo Abstrato atendia perfeitamente as necessidades desta supostamente nova época histórica. Dando a sua pintura uma ênfase individualista e eliminando assuntos reconhecíveis, os expressionistas abstratos obtiveram sucesso em criar um importante novo movimento artístico. Eles também contribuíram, sabendo ou não, para um fenômeno puramente político – o suposto divórcio entre arte e política que tão perfeitamente serviu as necessidades da América na Guerra Fria.

Tentativas de afirmar que estilos de arte são politicamente neutros quando não há um assunto abertamente político é tão simplista quando ataques do tipo Dondero a toda arte abstrata como “subversiva”. Guerreiros frios inteligentes e sofisticados como Braden e seus colegas na CIA reconheceram que intelectuais dissidentes que acreditam que eles mesmos agem de maneira livre podem ser ferramentas úteis na guerra de propaganda internacional. Ricos e poderosos mecenas das artes, homens como Rockefeller e Whitney, que controlam os museus e ajudam a definir a política internacional, também reconhecem o valor da cultura na arena política. O artista cria livremente. Mas seu trabalho é promovido e utilizado por outros para suas próprias intenções. Rockefeller, através de Barr e outros no museu que sua mãe fundou e a família controlava, conscientemente utilizou o Expressionismo Abstrato, “o símbolo da liberdade política”, para fins políticos.